

Fernando Bravo García

[Becario del MAEC-AECI]  
Universidad Jaguelónica de Cracovia

## LA CIUDAD EN LOS MANIFIESTOS FUTURISTAS

La ciudad se convierte en el escenario habitual de la Modernidad, y en ella se sitúa el movimiento que ahora nos ocupa: el Futurismo. La nota característica del Futurismo – en lo referente a la ciudad – es que, junto con el Constructivismo, presentó una actitud positiva con respecto a la ciudad a diferencia de la mayoría de restantes movimientos de vanguardia. El expresionismo, por ejemplo, acostumbra a mostrar una imagen negativa y a menudo catastrofista del nuevo paisaje<sup>1</sup>; del mismo modo, el surrealismo o el dadaísmo ofrecen una imagen del urbanita como ser totalmente alienado. En este sentido, la oposición con respecto al futurismo italiano es absoluta<sup>2</sup>, ya que éste propone un culto total a la tecnificación de la sociedad – cada vez más urbanizada –, alejándose de los modelos basados en una imitación de la naturaleza, principio que había regido el arte hasta entonces<sup>3</sup>. En este texto pretendo mostrar el modo en que la ciudad es mostrada en los manifiestos futuristas italianos, sin entrar, por delimitar el tema de este trabajo, en otras obras que serían relevantes, como las pictóricas, teatrales (en particular la obra de Marinetti *Ricostruire l'Italia con architettura Sant'Elia*<sup>4</sup>) o poéticas. Lo más interesante de los manifiestos futuristas es el modo en que la elaboración teórica se anticipa a las obras de arte particulares, del mismo modo en que gran parte de la obra de Wagner fue concebida: como realización de un plan previamente trazado.

---

<sup>1</sup> Baste recordar la series de Ludwig Meidner *Paisajes apocalípticos*, ambientados todos en la ciudad, o la cantidad de cuadros de George Grosz o Max Beckmann en los que tullidos, prostitutas y criminales se convierten en representantes de una sociedad en flagrante decadencia. La nota común del expresionismo alemán (que después irradiaría en los expresionismos centroeuropeos como el austriaco, checo, húngaro o polaco) es una tendencia incluyente en lo referente a la diversidad de estilos así como una actitud de rechazo al industrialismo prusiano de tipo pro-bélico. Tesis defendida en *The Expressionists*, de Wolf-Dieter DUBE, Thames and Hudson, Londres, 2001 (1ª impr. 1972).

<sup>2</sup> Señalo aquí que se trata del futurismo italiano porque el ruso, el otro gran exponente del futurismo mundial, tiene elementos muy marcados de primitivismo, alejándose en gran medida del culto que propone el futurismo italiano.

<sup>3</sup> Frecuentemente citado en latín: “princeps imitatio naturae”.

<sup>4</sup> Aunque se trate de la obra más representativa en lo tocante a este tema, ésta no fue representada, por lo que no se puede decir que, en rigor, aportase algo al futurismo.



Hay tres textos que son especialmente importantes para lo referente a la ciudad: los manifiestos arquitectónicos. El más importante es, sin duda, el escrito por Antonio Sant'Elia, publicado en 1914<sup>5</sup>. El siguiente es el de Cesare Augusto Poggi, titulado *Architettura futurista Poggi*<sup>6</sup>, de 1933, éste ya de la segunda época del futurismo, íntimamente ligado al fascismo de Mussolini y por tanto limitado en su capacidad de manifestarse como obra de arte autónoma<sup>7</sup>. El último manifiesto – que en rigor fue el primero – fue escrito por Boccioni también en 1914, aunque no fue hallado hasta 1972; con toda probabilidad hizo público o utilizó su contenido en su trabajo diario, pero como manifiesto independiente no llegó al público hasta mucho después de agotado el movimiento. A lo largo de más de 60 manifiestos analizados, he ido rastreando aquellos aspectos que se referían a la ciudad de uno u otro modo para ilustrar el fenómeno aquí investigado.

El Futurismo<sup>8</sup>, que originalmente apareció como rebautizo del término Antipassatismo<sup>9</sup>, aparece en Italia como movimiento de Vanguardia que pronto adquiere rango de estilo cuasi-oficial, a diferencia de la mayoría de los movimientos de Vanguardia europeos, que se mantienen en la marginalidad de la vida cultural oficial, llegando a absurdos como el de la famosa exposición de arte degenerado en Alemania, la más visitada en la historia. En la Italia finisecular se experimentaba una sensación de haber

<sup>5</sup> Antonio SANT'ELIA, *Architettura futurista*, citado en *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo*, 4 vols. Edición crítica a cargo de Luciano CARUSO, Coedizioni Spes-Salimbeni, Florencia 1980. Para este artículo, no obstante, he utilizado la versión electrónica *Enciclopedia del futurismo*, IMT, Milán, 1997 (formato CD-Rom). En adelante *Enciclopedia*.

<sup>6</sup> Cesare Augusto POGGI, *Architettura futurista Poggi*, manifiesto del 30 de enero de 1933 (citado en *Enciclopedia*).

<sup>7</sup> Aunque el fascismo italiano se nutrió de la ideología creada por Marinetti, un enfrentamiento en 1920 rompió su unión, y aunque el movimiento artístico no fue prohibido durante la dictadura fascista, fue relegado del puesto de honor que había ocupado en un primer momento. Marinetti, no obstante, volvió a la esfera del fascismo en los años 1923–1924 y fue nombrado académico en 1929 (lo que significa la más absoluta negación del original espíritu del futurismo), absorbiéndolo totalmente en la estructura del poder fascista. Para más información ver *Futurism & Futurisms*, ed. Pontus HULTEN, Thames and Hudson, Londres, 1992, (1ª publicación en italiano con motivo de la exposición *Futurismo & Futurismo*, Palazzo Grassi, Venecia, 1986) y Carolina TISDALL & Angelo BOZZOLLA, *Futurism*, Thames and Hudson, Londres, 1989, especialmente el capítulo once (“Futurism and Fascism”).

<sup>8</sup> La palabra “futurismo” la toma prestada Marinetti del escritor mallorquín Gabriel Alomar, autor de *El Futurisme*, en lengua catalana, publicado en Barcelona en 1905. Dicho libro fue publicado en Barcelona en 1905, como fruto de una conferencia dada en el Ateneu Barcelonès el 18 de junio de 1904, dentro de un ciclo de lecturas a cargo de escritores mallorquines organizada por el poeta catalán Joan Maragall. Dicha obra fue reseñada en 1908 por Marcel Rodin en el *Mercure de France*, lo que hizo posible que Marinetti pudiera tomar prestada dicha denominación para la revolución poética que estaba fraguando. Para más información: Giuseppe SANSONE, “Gabriel Alomar i el Futurisme italià” [en: *Actes del IV Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Montserrat, 1976, págs. 431–457].

<sup>9</sup> Señalado por R. POGGIOLI en su, *The theory of the Avant-Garde*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1968, (traducción del italiano por Cantor Fitzgerald; título original: *Teorie dell'arte d'avanguardia*, Il Mulino, Bolonia, 1962).

perdido un papel relevante en el panorama europeo de la cultura, habiendo cedido a Francia, Alemania e Inglaterra el peso del desarrollo del arte, lo que produce la necesidad de producir un movimiento o figura que le resarza de este complejo; en un momento en que Italia reaparece en el concierto político europeo, la necesidad de hacer un aporte original al mundo del arte lleva a que un movimiento que en otras circunstancias habría sido tachado de nihilista se convierta en modelo a seguir. Italia no había dejado de ser una sociedad marcadamente tradicional, y en los mismos manifiestos no se ve ningún comentario sobre las cuestiones sociales o de igualdad de géneros<sup>10</sup>, así como tampoco se sumerge en una crítica de la sociedad burguesa tal como gran parte de sus homónimos vanguardistas y de signo pro-pacifista sino al contrario: se potencia el sentimiento nacional y racial, se emiten juicios abiertamente misóginos y se elabora un discurso pro-bélico. Las aportaciones del futurismo italiano se incluyen en otro orden de valores: palabras en libertad, ruptura de la sintaxis, simultaneísmo<sup>11</sup>, dinamismo, etc., además de erigirse en rapsodas de la juventud y de la metrópoli: electricidad, medios de transportes mecanizados, grandes construcciones como las estaciones de ferrocarril o infinitos rascacielos, “llenos de cristal, brillo y transparencia”<sup>12</sup>; se puede encontrar alguna posición más extrema, en la que se habla de la Ciudad-patria o de la Ciudad-búnker<sup>13</sup>, en las que la ciudad adquiere otra cariz alejado de las primeras utopías urbanísticas.

\* \*

En el manifiesto de Sant’Elia aparecen los elementos más importantes de la imagen de la ciudad que van a defender los futuristas italianos:

- Crítica del decorativismo típico del Modernismo y del Neo-Clasicismo.
- Crítica de la variedad arquitectónica de las ciudades italianas, de lo que se deduce el deseo de crear un estilo uniformado o, dicho de otro modo, *total*. Aparentemente hay una crítica de lo monumental, lo pesado y lo estático, pero los proyectos que el propio Sant’Elia dibujó reflejan, contrariamente, una concepción grandiosa.
- Crítica del uso de materiales antiguos como la piedra, el ladrillo, etc. y defensa del uso de los materiales nuevos: el cemento armado, el hierro y el cristal, porque al mismo tiempo son “ligeros, prácticos, efímeros y veloces”.

Al final del manifiesto Sant’Elia hace una proclama de aquello que debería ser la arquitectura y, por extensión, la ciudad. Resumiendo, la arquitectura futurista no debe inspirarse en la naturaleza sino en el mundo mecánico por nosotros creado, con un claro carácter transitorio y caduco, porque las casas no deberían durar más que los individuos, lo que lleva a la conclusión final de que la ciudad debe renovarse constantemente.

<sup>10</sup> Es importante resaltar que en Rusia, como co-cuna del Futurismo, el papel de las mujeres es más que relevante, así como en Alemania y, en menor medida, en Francia.

<sup>11</sup> Especialmente en literatura, porque en pintura se le atribuye a Robert Delaunay, quien nunca quiso ser asimilado en las filas del futurismo, tal como pretendió hacer con él Guillaume Apollinaire, lo que provocó una discusión entre las tres partes. Citado en *Futurism & Futurisms*, op. cit.

<sup>12</sup> Cesare Augusto POGGI, *Architettura futurista Poggi*, en *Enciclopedia*. A menos que se indique lo contrario, de aquí en adelante todas las traducciones son del autor de este artículo.

<sup>13</sup> Ibidem.

te, y cada generación debería tener su propia nueva ciudad. Sobre el punto de la caducidad hay no poca polémica, porque parece ser que Sant'Elia acusó a Marinetti, Balla y Boccioni de haber manipulado sus palabras y haber hecho modificaciones en el manifiesto para legitimizar cierta visión que ellos tenían pero que al no ser arquitectos hubiese perdido fuerza.

Milán se presenta como ciudad más cercana al espíritu futurista, y Venecia (y no Roma o Nápoles, como sería de esperar) la que recibe la más lacerada crítica. En *Contra Venecia passatista*<sup>14</sup>, de 1910, encontramos la siguiente afirmación: que Venecia es “cloaca máxima del passatismo”, con el romanticismo de los paseos en sus góndolas y sus claros de luna. Marinetti hace arengas a favor de una Venecia industrial y militar, criticando el ambiente decadente de la ciudad, ajena todavía al imperio de la luz eléctrica, empapada de muerte tal y como la reflejó Thomas Mann en su *Muerte en Venecia*. Venecia es vista como un museo, lo que es reiterado, entre otros, por Poggi en su manifiesto de 1933, en el que dice que las ciudades viejas, en comparación con las nuevas sólo pueden funcionar como museos; para él, además, futurismo no quiere decir estilo, sino que se trata de la confirmación de una continua evolución.

En la *Arquitectura futurista*, de Umberto Boccioni<sup>15</sup>, aparece la necesidad de liberarse de una doble esclavitud: de los órdenes clásicos y de los estilos extranjeros, confirmando el acentuado carácter nacionalista del Futurismo italiano. De los órdenes clásicos critica sobre todo la simetría clásica, principio que rige hasta hoy y que supone uno de los principales puntos de enfrentamiento entre la teoría y la praxis, ya que la práctica arquitectónica obliga a utilizar planos horizontales para permitir la habitabilidad<sup>16</sup>.

En la base de los manifiestos se encuentra, por supuesto, el *Manifiesto de Fundación del Futurismo* de Marinetti, de 1909, en el que presenta aspectos relacionados con la ciudad. En el punto 10) dice lo siguiente: “nosotros queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias”, es decir, instituciones típica y genuinamente urbanas. En el punto 11) manifiesta que “cantaremos a las mareas multicolores y polifónicas de las revoluciones en la capitales modernas”, en la que además de la ciudad-capital aparece la masa como nuevo personaje – y protagonista de la revolución. Una revolución que llevará a “demoler sin piedad las ciudades veneradas”.

En el “Manifiesto de los pintores italianos”, firmado por Boccioni, Carrà, Russolo, Balla y Severini<sup>17</sup> el 11 de febrero de 1910 se plantea la siguiente pregunta que pode-

<sup>14</sup> F.T. MARINETTI, *Contra Venezia passatista* 8 de julio de 1910. Discurso leído en el Teatro “La Fenice” de Venecia (citado en *Enciclopedia*).

<sup>15</sup> Umberto BOCCIONI, *Architettura futurista*, 1914, hallado y publicado en 1972. Citado en *Enciclopedia*.

<sup>16</sup> Este punto es desarrollado sobre todo al hablar de la arquitectura de Sant'Elia, pero es extensible a la concepción de Boccioni, quien no era arquitecto, sino tan sólo teorizador general del futurismo. Posiblemente por ese motivo nunca publicase su manifiesto sobre arquitectura, para evitar esa posible crítica. Para más información sobre la irrealizabilidad de los proyectos presentados en los manifiestos ver: Maurizio CALVESI, *Le due avanguardie. I. Studi sul futurismo*, Editori Laterza, Bari, 1971, (págs. 118–119).

<sup>17</sup> U. BOCCIONI, C. CARRÀ, RUSSOLO, G. BALLA y G. SEVERINI, *Manifesto dei pittori italiani* 11 de febrero de 1910, citado en *Enciclopedia*.

mos tratar como leit-motiv de todo el fenómeno de la experimentación de la ciudad por parte de los artistas vanguardistas: “Podemos permanecer insensibles a la frenética actividad de las grandes capitales?”

En *La música futurista, manifiesto técnico* de Balilla Pratella, publicado en 1911<sup>18</sup>, aparece un aspecto que ya había sido mencionado por Marinetti en su manifiesto fundacional: estar en la ventana a la espera de hacer algo. Mientras que en el manifiesto de la música futurista se dice que “estamos en la ventana de un manicomio glorioso”, en Marinetti la cita suena así: “pero mientras escuchábamos el extenuado balbuceo de oraciones del viejo canal y el crujir de los huesos de los palacios moribundos sobre sus húmedas barbas mohosas, nosotros escuchamos súbitamente rugir a través de la ventana a los famélicos automóviles”. Lo que quiero destacar es lo siguiente: la ventana substituye al balcón como plataforma desde la que se accede a la vida que se desarrolla extramuros. Los sociólogos de la ciudad coinciden en destacar este hecho como uno de los elementos estéticos más evidentes en la democratización de la vida contemporánea. El balcón desde el que se asoma el principal en el primer piso ya no es la referencia social que defiende el nuevo arte. La nueva arquitectura renuncia al balcón en el primer piso y, o bien desaparecen todos, o bien todos los pisos del edificio tienen balcón por igual. Lo más habitual es, no obstante, la eliminación, por lo que el urbanita percibe la vida de la calle a través de los cristales de la ventana, manteniendo su intimidad, tan típica de la gran ciudad, en lugar de aparecer públicamente en el balcón, al modo de las pequeñas ciudades de provincia. Además, el balcón es una ingerencia en la simplificación a la que aspira la arquitectura futurista<sup>19</sup>, ya que rompe la uniformidad de la fachada con un elemento que surge de esa línea perfectamente trazada por el arquitecto, con toda la nueva visión del mundo que esconde (se apuesta por las líneas oblicuas en lugar de la horizontales o verticales, como un modo distinto de introducir el edificio en el espacio).

En el *Manifiesto técnico de la literatura futurista*<sup>20</sup>, de 1912, se proclama la destrucción de la sintaxis y se adelanta el concepto de las “palabras en libertad”. Esta idea, la de la ruptura de la sintaxis tiene una lectura mas profunda: la ruptura del orden existente. ¿Y qué es la ciudad sino orden? Desde los orígenes de la ciudad, ésta siempre ha sido un modelo de orden y medida<sup>21</sup>. No creo esta interpretación infundada, porque en el manifiesto del año siguiente, y uno de los más importantes para la formación del futurismo, “La imaginación sin hilos y las palabras en libertad”, de 1913<sup>22</sup>, también firmado por Marinetti, relaciona sus ideas con el fenómeno de la ciudad; argumenta que los nuevos cambios en los medios de comunicación y transporte permiten el desplazarse de una pequeña ciudad a una gran metrópolis en cuestión de un día, lo cual implica

<sup>18</sup> BALILLA PRATELLA *La música futurista, manifiesto técnico*, publicado en marzo de 1911. Citado en *Enciclopedia*.

<sup>19</sup> En este sentido la arquitectura italiana no se diferencia de las tendencias minimalistas que aparecen en Austria, Alemania o Francia.

<sup>20</sup> F.T. MARINETTI, *Manifiesto técnico de la literatura futurista*, de 1912. Citado en *Enciclopedia*.

<sup>21</sup> Para este punto ver: «Urbanizm: „system porządku”», en Elżbieta RYBICKA, *Modernizowanie miasta*, Universitas, Kraków, 2003, (págs. 228–239).

<sup>22</sup> F.T. MARINETTI, “L’immaginazione senza fili e le parole in libertà”, de 1913. Citado en *Enciclopedia*.

que el contacto con la metrópoli se entiende como la consecución de la felicidad, donde la superabundancia de estímulos<sup>23</sup> lleva a una aceleración de la vida. De forma contraria a como lo presenta Georg Simmel, la desorbitada cantidad de estímulos que proporciona la ciudad es precisamente lo que le da su grandeza: en el punto número 13 de este manifiesto propone un nuevo sentido del mundo basado en lo siguiente: “adquisición de un nuevo sentido de la casa, del barrio, de la ciudad, de la zona geográfica, del continente y ahora del mundo”. Es importante ver que no aparece la palabra país o estado, y que sólo de una forma aproximada puede identificarse con “la zona geográfica”. Se podría especular que la última referencia tangible es la ciudad, y que de ella se proyecta al mundo.

Ese mismo año, Marinetti escribe otro manifiesto en defensa del teatro de variedades<sup>24</sup>, en el que dice que este género es el único que logra, con ayuda del cinematógrafo, mostrar la profundidad de la ciudad; se trata de un género secundario, no considerado como representante de la gran cultura, pero que aporta un aspecto fundamental para el arte contemporáneo: la democratización de la cultura. Este aspecto es destacado en el punto 19, en el que dice que “el teatro de variedades ofrece grandes posibilidades a aquellos países que no tienen una capital única”.

El manifiesto es, ante todo, un texto de divulgación, y no un texto creativo en el sentido estricto de la palabra. Es por este motivo que los manifiestos futuristas no están escritos en lenguaje futurista, sino que, como mucho, utilizan algunos de sus mecanismos. En el caso de Apollinaire esta situación no se da, ya que del mismo manifiesto hace una obra que se inscribe totalmente en dicha estética. En su “La antitradición futurista”, también de 1913, las ideas son puestas en el texto bajo las normas de la creación poética y no bajo las normas de la difusión programática:

Maquinismo Torre Eiffel Brooklyn y rascacielos  
(...)  
Civilización pura  
Nomadismo épico exploración urbana. Arte de los  
Viajes y los paseos<sup>25</sup>

Del mismo modo, en el manifiesto de 1914 *El esplendor geométrico mecánico y la sensibilidad numérica*<sup>26</sup>, Marinetti destaca que los elementos esenciales de la ideología futurista son la disciplina, el optimismo y “el sentido de la gran ciudad”. Esta afirmación esconde toda una mística de la metrópolis que es típica para los textos de Marinetti, igual que cuando habla de la guerra, de la juventud o de los nuevos medios de transporte (en especial el coche y el avión). Este punto de exaltación religiosa se ve confirmado de forma explícita en el siguiente manifiesto: *La nueva religión moral de*

<sup>23</sup> Sobre este tema leer el artículo de Georg SIMMEL “Las grandes urbes y la vida del espíritu”, recogido en *El individuo y la libertad*, Ediciones Península, Barcelona, 2001. Una de las principales tesis es la siguiente: “El fundamento nervioso sobre el que se alza el tipo de individualidades urbanistas es el *acrecentamiento de la vida nerviosa*, que tiene su origen en el rápido e ininterrumpido intercambio de impresiones internas y externas” (pág. 376).

<sup>24</sup> F.T. MARINETTI, *Il teatro di varietà*, Milán, 29 de septiembre de 1913. Citado en *Enciclopedia*.

<sup>25</sup> Guillaume APOLLINAIRE, *La antitradición futurista*. Citado en *Enciclopedia*.

<sup>26</sup> F.T. MARINETTI, Milán, 18 de marzo de 1914. Citado en *Enciclopedia*.

la velocidad, de 1916<sup>27</sup>. En este manifiesto se declara la culpabilidad de la ciudad pasatista, donde el sol va reduciendo su paso hasta quedar totalmente detenido (como metáfora del curso de la vida); como contra aparece, claro está, el modelo de ciudad futurista donde el sol no sólo avanza a su acostumbrado paso, sino que acelerará su ritmo para iluminar nuevas realidades hasta entonces insospechadas y forzar un cada vez más rápido ritmo de vida. Lo importante aquí es lo siguiente: es la ciudad la que cambia el ritmo del sol y no el sol el que marca el ritmo de la ciudad (y de la actividad humana en general). Este punto es particularmente importante por lo siguiente: se trata de una vuelta al mundo pre-copernicano. Si Copérnico detuvo el sol y puso la tierra en movimiento, la denuncia de Marinetti pone de manifiesto una forma distinta de ver el mundo, no ya geocéntrica, sino urbecéntrica. Es decir, si antes de Copérnico se pensaba que el Sol se movía alrededor de la Tierra, y lo que argumenta Marinetti es que el sol gira alrededor de la ciudad, en realidad hay una relación con una teoría previa a toda modernidad bajo la apariencia de una modernidad a ultranza: el futurismo. Conceptos como Ciudad-mundo o urbecentrismo se convierten en centrales en el discurso futurista, que será uno de los más importantes en el panorama posterior, hasta nuestros días, muchas veces sin siquiera tener consciencia de ello.

Uno de los últimos manifiestos futuristas, *Pintura Mural*<sup>28</sup>, recoge, no obstante, uno de los principios del arte vanguardista: la unión del arte con la praxis de la vida<sup>29</sup>. Se dice en este texto que “la arquitectura está directamente ligada a la industria, a los productos, a la ciencia, es decir, a la vida.” Esta afirmación rompe con una de las habitualmente aceptadas afirmaciones de que el futurismo es un movimiento esteticista y no comprometido, en función de estar alineado con la derecha fascista y no con la izquierda de tipo democrático o radical, como es norma entre los movimientos de las vanguardias históricas. En el mismo manifiesto se dice, en el punto 3, que “la nueva arquitectura quiere una pintura mural que sea la síntesis de la modernidad, que contenga la fuerza y la belleza de todas las organizaciones civiles”. El tema del mural ha sido retomado, desde un punto de vista teórico, por Marshall Berman<sup>30</sup>, quien especula sobre la creación del mural del Bronx, con una doble función: por un lado como máxima expresión de la democratización del arte, y por otro como mejor expresión de la unión del arte contemporáneo con la ciudad.

---

<sup>27</sup> F.T. MARINETTI, *La nuova religione morale della velocità* publicado en *L'Italia futurista* el 11 de mayo de 1916 (citado en *Enciclopedia...*).

<sup>28</sup> *Pittura murale*, publicado en *Stile futurista* por L.C. FILIA, en agosto de 1934 (en *Enciclopedia...*).

<sup>29</sup> Este motivo es una de las principales tesis que se defiende en la obra *Theory of the Avant-Garde*, de Peter BÜRGER, Minnesota University Press, Minneapolis, 1999 (trad. del alemán por Michael Shaw).

<sup>30</sup> Marshall BERMAN, *All That Is Solid Melts into Air (The Experience of Modernity)*, Verso, Londres, 1999 (págs. 341 y siguientes).

\* \* \*

La conclusión de esta exposición se concentraría, sobre todo, en dos puntos: por un lado la incongruencia de sus críticas, ya que algunas de las propuestas a favor del dinamismo chocan con la grandiosidad estática de algunos proyectos que recuerdan antiguas pirámides o posteriores proyectos estalinistas (aunque *sensu stricto* esta comparación sea anacrónica), realizables sólo en el mundo de ficción del cómic, que debe mucho a los proyectos de Sant'Elia. Por otro, el carácter irrealizable de la arquitectura futurista. Eso es lo que se desprende los manifiestos, con sus propuestas de líneas oblicuas por las que difícilmente podemos imaginar ver pasear a los posibles inquilinos. La práctica se impone a una concepción de la arquitectura que está en la frontera de lo fantástico, más que de lo utópico, como a menudo de una forma desacertada se clasifica todo lo futurista. Los proyectos de Sant'Elia no se vieron realizados, así que sólo nos queda su visión, su sueño. Anticipa, no obstante, las grandes construcciones de los aeropuertos ultramodernos, de las estaciones de ferrocarril de última generación, de todo lo que Marc Auge llama los "no-sitios". Es curioso que aunque u-topia y no-sitio se refieran a lo mismo, se han arraigado en el lenguaje refiriéndose a cosas completamente distintas. Como muy bien sintetiza Maurizio Calvesi:

el equívoco surge del querer continuamente contrastar manifiestos y proyectos para desacreditar recíprocamente las respectivas propuestas: que por lo general no están realmente compenetradas<sup>31</sup>.

Con todo, estos manifiestos demuestran una valentía hasta entonces insospechada en unas propuestas aparentemente estéticas, situando a la ciudad como escenario de la vida moderna y convirtiéndola en objeto de adoración, como si se tratase de un nuevo templo. Los futuristas son los primeros que al tomar consciencia de los nuevos cambios como producto de una revolución social, en lugar de condenarla, la saludan con fervor. Con todas sus incongruencias y exageraciones, la ciudad en los manifiestos futuristas ofrece la visión de lo que el mundo contemporáneo podrá llegar a ser, presentando temas y héroes que serán centrales en el discurso de la modernidad: entre otros la masa y la muerte del "Yo", la tecnificación con su respectiva alienación y "la sensación de abismo", como diría Andrei Bielyi; pero por otro lado el advenimiento de la democracia, el nacimiento del ocio como forma de vida (y su consiguiente industrialización) y la cultura de masas y la universalización del arte.

## BIBLIOGRAFÍA

- BERMAN, Marshall, *All That Is Solid Melts into Air (The Experience of Modernity)*, Verso, Londres, 1999.
- BÜRGER, Peter, *Theory of the Avant-Garde*, Minnesota University Press, Minneapolis, 1999 (trad. del alemán por Michael Shaw).
- CALVESI, Maurizio, *Le due avanguardie. I. Studi sul futurismo*, Editori Laterza, Bari, 1971.

<sup>31</sup> Maurizio CALVESI, *Le due avanguardie...*, op. cit. (pág. 127).



- CLARK, Toby, *Art and Propaganda in the Twentieth Century (The Political Image in the Age of Mass Culture)*, The Everyman Art Library, Londres, 1997.
- CONRAD, Peter, *The Art of the City*, Oxford University Press, Oxford–New York, 1984.
- CONRAD, Peter, *Modern Times, Modern Places (Life & Art in the 20th Century)*, Thames and Hudson, Londres, 1998.
- DUBE, Wolf-Dieter, *The Expressionists*, Thames and Hudson, Londres, 2001 (1ª impr. 1972).
- Enciclopedia del Futurismo* (en CD-Rom), publicada por International Multimedia Titles, Milán, 1997.
- Futurism & Futurisms* (Catálogo) HULTEN, Pontus (ed.), Londres, 1992, Thames and Hudson (1ª publicación en italiano con motivo de la exposición *Futurismo & Futurismo*, Palazzo Grassi, Venecia, 1986).
- HALL, Peter, *Cities in civilization*, New York, 2001 Fromm International.
- MARINETTI, Fransisco Tomasso, *Teoria e invenzione futurista* (edición de Luciano De Maria), Arnoldo Mondadori Editori, Milán, 1990.
- POGGIOLI, Renato, *The theory of the Avant-Garde*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1968 (traducción del italiano por Cantor Fitzgerald).
- RYBICKA, Elżbieta, *Modernizowanie miasta*, Universitas, Kraków, 2003.
- SANSONE, Giuseppe, “Gabriel Alomar i el Futurisme italià”, en *Actes del IV Col·loqui Internacional de Llengua y Literatura Catalanes*, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, Montserrat, 1976, pp. 431–457.
- SIMMEL, Georg, *El individuo y la libertad*, Ediciones Península, Barcelona, 2001.
- TISDALL, Carolina & BOZZOLLA, Angelo, *Futurism*, Thames and Hudson, Londres, 1989.
- TUROWSKI, Andrzej, *Budownic-zowie Świata*, Universitas, Kraków, 2000.
- Visions of Paris: Robert Delaunay’s Series*, Catálogo de la exposición, Museo Guggenheim, Nueva York, 1997.